
Pour une anthropologie de la création

An Anthropology of Creation

Francesca Cozzolino et Thomas Golsenne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7208>

DOI : [10.4000/imagesrevues.7208](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.7208)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Francesca Cozzolino et Thomas Golsenne, « Pour une anthropologie de la création », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 7 | 2019, mis en ligne le 19 décembre 2019, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7208> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.7208>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Pour une anthropologie de la création

An Anthropology of Creation

Francesca Cozzolino et Thomas Golsenne

1 Ce hors-série est né d'un constat. Depuis quelques années, il semble que les frontières canoniques entre l'art, l'artisanat et le design, mais aussi entre les pratiques créatrices professionnelles et les pratiques amateurs, soient devenues de plus en plus poreuses. De nouveaux savoir-faire apparaissent en même temps que d'anciens ressurgissent de l'oubli.

2 Plusieurs expositions importantes en témoignent : *L'usage des formes* au Palais de Tokyo à Paris (2015) réunissait artisans d'art et artistes autour de la question de l'outil ; *Eppur si muove. Art et technique, un espace partagé* (2015-2016), fruit de la collaboration entre le Mudam à Luxembourg et le Musée des arts et métiers de Paris, présentait un vaste panorama de machines à usage scientifique mais aussi belles que des œuvres d'art, et d'inventions d'artistes plus ou moins sérieuses. Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris entreprend un cycle d'expositions sur le *craft* à travers des médiums autrefois considérés comme seulement artisanaux : le textile (*Décorum*, 2014), le bijou (*Médusa*, 2017) et bientôt la céramique (en préparation pour 2021). Artistes, designers et maîtres d'art se partagent l'affiche. Le musée lui-même peut ne plus se contenter d'être un espace de monstration, mais



devient un lieu d'expérimentation ou l'occasion d'un workshop, dans lequel les artistes produisent les pièces qu'ils montrent ou les publics participent activement à des expériences collectives de fabrication¹.

Fig. 1



Workshop « Behavioral Matter » organisé au centre Pompidou dans le cadre de l'exposition « La Fabrique du vivant » en mars 2019 au Centre Pompidou.

Photo : Samuel Bianchini – EnsadLab 2019

- 3 Plus que le résultat final, c'est le faire qui compte aujourd'hui. On ne compte plus les artistes contemporains qui découvrent les joies du fait main, les enjeux de l'artisanat. Un petit exemple, mais symptomatique. Pierre Leguillon (né en 1969) était plutôt réputé un artiste conceptuel, fortement intéressé par l'histoire de l'art, et travaillant surtout sur la diffusion des images. Mais depuis quelques années il s'intéresse également aux arts décoratifs et dans sa dernière exposition, à la Fondation Ricard à Paris (*Parler aux yeux*, mars-avril 2019), il a présenté des travaux réalisés en partie en collaboration avec Kyozo Shimogawa, au Japon, maître dans l'art du Kasuri, une technique de tissage unique au monde (fig. 2). Loin de répondre au cliché du Japon figé dans ses traditions ancestrales, le Kasuri est une technique hybride, qui nécessite l'emploi de fibres et de pigments naturels mais passe par l'usage de métiers Jacquard importés par le grand-père de Shimogawa et adaptés au format des bandes de tissus à kimonos.

Fig. 2



Pierre Leguillon, *Mérida*, 2018, kasuri réalisé en collaboration avec Kyozo Shimogawa. Collection Musée des Erreurs, Bruxelles (détail).

Photo : TG

- 4 Du côté du design, une tendance similaire est sensible. À Eindhoven, capitale mondiale du design pendant sa biennale qui réunit d'ordinaire plusieurs centaines de participant·e·s internationaux pendant une dizaine de jours, est organisé depuis 2018 le Crafted Festival. Les makerfares, vastes rassemblements d'ingénieur·e·s indépendant·e·s, d'inventeur·e·s loufoques et de makers écologistes, entre autres, connaissent depuis 2006 un succès public considérable, qui dépasse aujourd'hui largement le cercle restreint des fablabs d'où elles sont issues, et sont organisées partout dans le monde. Même la conception assistée par ordinateur est perçue aujourd'hui comme un artisanat, voire un bricolage, si l'on en croit par exemple les propositions du jeune collectif de designers français « Les arts codés », implantés à Pantin, en région parisienne, dans un espace de co-production². L'image des designers dessinant derrière leur écran d'ordinateur des modèles de meubles que des robots matérialiseront dans le plastique est en passe de devenir un autre cliché éculé.
- 5 Plus représentatif, peut-être, des nouveaux centres d'intérêts du design contemporain, le designer Pierre di Sciullo, surtout connu comme graphiste et dessinateur de caractères typographiques, a présenté dans son exposition *Typoéticatrac. Les mots pour le faire* au Bel Ordinaire à Pau en 2017, des sculptures-machines à activer, bricolées à partir d'objets trouvés dans le bric-à-brac d'une ressourcerie (voir l'image d'ouverture et lire l'article de Francesca Cozzolino dans ce numéro).
- 6 Un autre exemple est celui de l'artiste et designer Dominique Mathieu, qui dans sa dernière exposition *Riposte*, qui a eu lieu au centre d'art BBB de Toulouse³, a transformé l'espace d'exposition en espace de production de pancartes pour manifester (fig. 3). Artiste et public sont ici réunis dans une situation de production du social qui fait la

part belle à des expériences plus anciennes de l'histoire de l'art et du design, comme le projet méconnu *Macchina per Cortei* d'Enzo Mari ou encore les interventions urbaines de Gianni Pettena⁴.

Fig. 3



Dominique Mathieu, « Riposte ». Vue d'exposition, BBB centre d'art - Toulouse. Curateur Émile Ouroumov, 2019

Photo : Émile Ouroumov

- 7 Pourquoi les artistes contemporains, les artisans·es et les designer·euses ont-ils envie de travailler ensemble ? Pourquoi impliquent-ils·elles le public à « faire avec » eux, à transmettre des gestes, à expérimenter des machines ?
- 8 Telles sont les interrogations qui ont réuni la directrice et le directeur de ce numéro, l'une, anthropologue et issue du domaine de la recherche sur l'art et le design contemporains, l'autre, historien de l'art, développant des recherches sur l'art et l'artisanat, car elles sont communes à l'une comme à l'autre.
- 9 Or pour y répondre, nous avons plusieurs solutions. Nous pouvions nous placer à bonne distance et constater, avec un surplomb, un aplomb et un dédain de philosophes essentialistes, l'évolution de l'être de l'Art, la contamination du social par le Design, ou au contraire, le retour triomphal de l'Artisanat et de l'Authenticité, si ce n'est, à l'inverse, celui des « Nouvelles Technologies ».
- 10 Mais nous fréquentons trop les ateliers, nous avons lu trop de sociologie ou d'histoire des théories de l'art, et nous nous méfions trop du caractère autoritaire des mots à majuscule pour aller dans ce sens. Ou bien nous pouvions observer comment ces mélanges entre des pratiques autrefois étanches sont le symptôme d'un changement de société, une société de consommation en crise dont le *do it yourself* (le bricolage) est devenu l'esthétique et l'éthique ; tandis que, parallèlement, le néolibéralisme surfe sur la vague du craft en finançant grâce à ses fondations privées de l'industrie du luxe les artistes et les designer·euses trop content·es de recevoir un financement inespéré pour leurs projets. Aussi intéressante, pertinente et justifiée que cette perspective puisse

apparaître, elle adopte encore un point de vue trop extérieur, à notre avis, eu égard aux pratiques elles-mêmes. Elle risque à tout moment la généralisation à partir de quelques cas judicieusement choisis ou de statistiques imposantes, mais abstraites, tandis que les exemples qui échappent à la logique quantitative ne peuvent apparaître que comme des exceptions qui confirment la règle.

- 11 Disons que nous avons privilégié une troisième approche, qui rend le mieux compte, selon nous, des pratiques associant l'art ou le design à l'artisanat : une approche ethnographique, mise en œuvre par la plupart des auteur·rice·s du numéro. Il nous a semblé en effet que, tandis qu'artistes et designers se tournaient vers l'artisanat, les ethnologues s'intéressaient de plus en plus aux pratiques créatrices. Cette évolution parallèle signale peut-être que les deux phénomènes sont reliés et que les uns font de plus en plus appel aux autres pour composer des manières de faire qui s'affectent mutuellement.

1. Faire œuvre : une question de recherche pour les études sur la culture matérielle

- 12 L'analyse des processus de création, manière d'appréhender les œuvres en tant que « produits d'un faire », suscite aujourd'hui un nombre toujours croissant de réflexions et de travaux en sciences sociales, comme en témoignent les récents colloques et programmes de recherche centrés sur ce thème⁵.
- 13 Ainsi la question de la descriptibilité des processus artistiques, considéré comme un des lieux de production de sens, est devenue une préoccupation commune à ces chercheur·se·s qui se sont donné pour objectif de saisir la création « en train de se faire ». Renouelant un lien ancien entre art et anthropologie⁶, ces approches pragmatiques de la création proposent d'aborder l'art avant tout comme une activité et de déplacer l'attention de l'artiste aux objets et aux processus, c'est-à-dire les interactions, les actes et les gestes qui donnent naissance à une œuvre.
- 14 Cette approche entre en résonance avec des travaux consacrés à l'étude de la fabrication des faits scientifiques, décrits « en actions »⁷. Depuis une dizaine d'années, cette voie a été parcourue dans le domaine de la culture, avant tout, par une sociologie pragmatique de la culture⁸, et, par la suite, par des travaux d'anthropologues portant sur l'observation de la création dans différents domaines : le cinéma, l'architecture, l'art et le design contemporains, l'art urbain⁹.
- 15 Ce numéro hors-série d'*Images Re-vues* s'inscrit assurément dans un tel mouvement, tout en l'élargissant à d'autres formes de création. De plus, et contrairement aux exemples précédents, nous visons à montrer en quoi la remise en question des frontières de l'art, du design et de l'artisanat, peut se rapporter à la remise en cause de frontières disciplinaires et théoriques au sein des sciences humaines et sociales.
- 16 Le numéro réunit les contributions de sept auteur·rice·s dont certaines sont issues d'une journée d'études organisée le 20 juin 2018 à l'EHESS sous le titre « Approches matérielles et processuelles de la création »¹⁰. Lors de cette journée, nous avons invité historien·ne·s de l'art et ethnologues à répondre à la question suivante : comment le *material turn* peut-il nourrir de nouvelles perspectives dans la recherche sur les formes de création ?

- 17 On désigne par cette expression l'intérêt renouvelé de la recherche en sciences sociales dans le monde anglophone pour la matérialité des phénomènes sociaux, pour leur inscription dans des choses ou des objets¹¹, pour l'efficacité de la matière¹² même ou pour l'artisanat¹³. Dans le monde francophone, cela fait longtemps que les ethnologues s'intéressent à la matérialité et aux techniques. L'anthropologie des techniques (représentée par l'école d'André Leroi-Gourhan), la sociologie et l'histoire des sciences et techniques (à travers les travaux de M. Akrich, M. Callon, P. Fichly, B. Latour...), les études en ergonomie (à l'instar des recherches de P. Rabardel, C. Rosselin, R. Warnier) sont depuis les années 1980 des courants bien vivants de la recherche en sciences sociales, qui dialoguent tant bien que mal avec les courants anglophones¹⁴.
- 18 Ces dernières années, le développement des Ontologies Orientées Objets (OOO) dans la lignée des travaux de Bruno Latour¹⁵, de Philippe Descola¹⁶, d'Alfred Gell¹⁷ ou de Tim Ingold¹⁸, plusieurs chercheurs ont montré l'importance de prendre au sérieux l'agentivité des non-humains¹⁹, dans une perspective volontiers écologique. Le tournant matériel est ainsi devenu indissociable d'une réflexion non seulement de *ce que nous faisons* sur les objets, sur ce que nous faisons *avec* eux, mais également sur *ce qu'ils nous font faire*.
- 19 Que ce soit en relançant l'étude de la culture matérielle, en proposant une anthropologie symétrique ouverte aux non-humains, ou en amorçant un « tournant ontologique » en sciences sociales, les choses ne sont plus cantonnées aux statuts de témoins et de sources, et sont désormais enchevêtrées dans des relations sociales qu'elles organisent.
- 20 Comment expliquer l'attrait suscité par ces approches de la matérialité, des techniques et des objets, issues des sciences humaines et sociales, auprès d'historiens de l'art, de l'artisanat ou du design ?

2. Comment l'histoire de l'art s'est (enfin) saisie de la question technique

- 21 L'histoire de l'art s'intéresse depuis longtemps, bien sûr, au processus de fabrication des œuvres. Depuis l'anecdote rapportée par Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, livre XXXV, 36, 1^{er} s.) sur la manière surprenante dont le peintre Apelle réussit à représenter l'écume d'un cheval jusqu'aux rapports des laboratoires des grands centres de restauration des musées, utilisant des technologies de pointe, les techniques et les matériaux employés par les artistes ont toujours été à la base de l'étude de l'art dans sa dimension historique. Cependant, pendant longtemps, ou bien les procédures techniques étaient décrites au mieux comme des inventions révolutionnaires par des artistes géniaux, à l'instar de Karel Van Mander, décrivant l'invention de la peinture à huile par Jan Van Eyck au début du xv^e siècle pour en faire un héros national, ou bien comme de simples anecdotes visant à souligner l'étrangeté d'un caractère, comme la description du tableau de Léonard de Vinci représentant une *Tête de Méduse* par Vasari, avec toutes sortes de bestioles grouillantes, pour faire peur à son père. Ou bien, les descriptions matériologiques établies par les laboratoires de restauration servaient surtout à garantir la bonne conservation des œuvres, à les dater et éventuellement à les attribuer à tel ou tel artiste. C'était important pour les musées et les collectionneurs, un peu moins pour l'histoire de l'art.

22 C'est que, pendant toute la première moitié du ^{xx}e siècle, l'histoire de l'art comme discipline scientifique s'appuyait sur une idée de l'art qui rendait les questions techniques sinon négligeables, du moins secondaires. L'art, c'est tout simplement une pratique intellectuelle. Une pratique matérielle certes, une action sur la matière, sur le marbre, sur le bois, sur la toile, sur le corps ; mais surtout intellectuelle. Hélène Vérin a expliqué que, depuis les Romains, « *ars* » signifiait non pas un simple savoir-faire, mais sa théorisation écrite²⁰. Il s'agissait de *réduire une pratique en art*, c'est-à-dire de joindre la *réduction* à la *rédaction*. Les Romains écrivaient des arts de la rhétorique, des arts de l'agriculture, des arts de la guerre. L'*Art poétique* d'Horace n'est pas un manuel technique pour apprendre à faire de la poésie, mais l'ensemble des règles et des principes qui permettent d'inscrire la poésie dans l'ordre du discours savant, en la dégagant des contingences particulières. Dans ce sens, l'art est plus proche de la science que du savoir-faire artisanal. Les traités sur la peinture, la sculpture ou l'architecture qui fleurissent en Italie à partir du ^{xv}e siècle, écrits par des humanistes comme Leon Battista Alberti, suivent le modèle romain. Ainsi, quand l'humaniste florentin écrit que son but est de soumettre au lecteur un « examen tout à fait nouveau de l'art de peindre », il entend bien sortir la peinture de l'atelier et lui donner une dignité conceptuelle nouvelle. Le peintre doit suivre le modèle du poète, dit encore Alberti : la poésie est déjà un art, et ainsi l'art de la peinture devient comparable à la pratique la moins matérielle de toutes. Le néoplatonisme de la fin du ^{xv}e et du début du ^{xvi}e siècle enfonce le clou, en faisant des arts de l'imitation des expressions d'idées dans la matière : c'est ce que Vasari synthétise en faisant du *disegno* le père des trois arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Le dessin matériel n'est plus que la retranscription du dessein idéal, et ainsi la concrétisation dans la pierre ou le bois d'une idée devient l'étape secondaire, dans les deux sens du terme, du processus artistique.

23 Nous appelons « hylémorphisme », après Gilbert Simondon, cette façon de séparer l'idée (la forme, *morphè*) de la matière (*hylè*), et surtout de considérer la première comme plus importante que la seconde. C'est Aristote qui a le premier développé en détail ce processus : la forme rentre dans la matière, comme le principe mâle et actif rentre dans le principe femelle et passif. Dans cet imaginaire androcentré, la matière est soit soumise, soit récalcitrante ; Vasari a mis en scène avec admiration l'amour et le combat de Michel-Ange avec le marbre, qui n'était jamais autant frustré que quand un bloc lui résistait ou faisait apparaître une veine malheureuse qui lui faisait arrêter son travail, d'un coup violent de masse sur la pierre rebelle. Même si l'idéalisme néoplatonicien a abandonné la théorie de l'art au ^{xv}e et au ^{xx}e siècle, c'est toujours un certain hylémorphisme qui explique la centralité absolue de la psychologie de l'artiste, de ses intentions, de ses idées, dans le récit de l'art moderne²¹. Catherine Strasser, par exemple, dans son livre *Le travail de l'art* (2006), rapporte comment Courbet fit *Les casseurs de pierre* en 1849 (fig. 4), son premier grand tableau « réaliste » : il le raconte lui-même dans une lettre :

J'avais pris notre voiture, j'allais au château de Saint-Denis faire un paysage : proche de Maisières, je m'arrête pour considérer deux hommes cassant des pierres sur la route. Il est rare de rencontrer l'expression la plus complète de la misère, aussi sur-le-champ m'advint-il un tableau. Je leur donne rendez-vous pour le lendemain dans mon atelier, et depuis ce temps, j'ai fait mon tableau²².

Fig. 4



Gustave Courbet *Les casseurs de pierre* 1849 huile sur toile 165 x 257 Dresde Galerie Neue Meister (détruite)

Photo : The Yorck Project

24 Et Strasser commente :

Que ce tableau, suivant ses termes, « arrive » comme quasi fait correspond sans doute au choc qu'il éprouva devant cette scène comme à sa légendaire rapidité à peindre – mais plus encore aux interactions entre ces deux phases du travail qui spécifient l'artiste. Une fois le tableau réalisé, l'auteur peut en dire qu'il s'est imposé à lui : cette articulation entre la décision, si précise, et ce que Courbet présente, en somme, comme l'exécution montre la grande part de l'intellection et de la programmation dans cette œuvre²³.

25 Courbet apparaît comme le précurseur d'un type de pratique fréquente dans l'art contemporain :

Courbet a compris cette possibilité qu'ouvre l'art : que l'implication physique de celui qui produit peut être métaphorique, symbolique et non exclusivement matérielle. Cette conscience et son application ont des conséquences déterminantes dans l'art moderne. L'une des premières réside dans la relation de l'artiste à la fabrication : si le faire n'est plus l'unique condition de la projection, peut-il pour autant être délégué²⁴ ?

26 Faudrait-il en conclure que de Giorgio Vasari à Joseph Kosuth, en passant par Gustave Courbet, l'histoire de l'art occidental présente une remarquable continuité au moins théorique, dans son rapport dissocié entre l'idée et le faire, la forme et la matière ? Catherine Strasser nous invite elle-même à nuancer cette présentation, car elle remarque que dans l'art moderne, le travail est non seulement devenu un thème central de la représentation (comme chez Courbet), mais surtout, que la fabrication de l'œuvre est devenue, très souvent, sa propre finalité. Ainsi les œuvres préparatoires, esquisses ou aquarelles sur papier de Gustave Moreau, dont certaines sont (déjà) abstraites, en tant que « matériel du travail [...] constituent le travail lui-même, travail dans le sens moderne, qui s'est substitué à celui d'œuvre. »²⁵ La substitution du vocabulaire de l'œuvre par celui du travail dans le domaine artistique (que Strasser repère par exemple chez Tennessee Williams) n'indique pas tant une adhésion au camp

marxiste chez les artistes de la seconde moitié du ^{xx}e siècle, que leur insistance sur le processus de fabrication plutôt que sur le résultat final. Le travail est toujours « en progrès », comme on dit depuis James Joyce.

- 27 On le voit, on peut raconter l'histoire de l'art moderne de manière diamétralement opposée : ou bien comme le creusement de l'écart entre l'intention et l'exécution, ou bien comme leur assimilation l'une à l'autre.
- 28 Il semble bien, cependant, que les historien·ne·s de l'art aient aujourd'hui pris conscience du problème auquel aboutit cette façon de concevoir le travail des artistes modernes et qu'on puisse parler d'un tournant technologique et matérialiste de l'histoire de l'art depuis quelques années²⁶. Il est significatif que ce renouvellement de la méthode n'ait pas été entrepris par des recherches sur l'art moderne. En Grande-Bretagne, notamment à Glasgow, la *technical art history* développée notamment par Erma Hermens entend aboutir à « une compréhension approfondie de l'objet physique [artistique] en termes d'intention originale, de choix des matériaux et des techniques, mais aussi en termes de contexte dans lequel et pourquoi l'œuvre a été créée, ou encore en termes de signification, [...] »²⁷ Un type de recherche né dans les ateliers de restauration, donc, mais qui définit un véritable programme pluridisciplinaire. Si certaines de ces recherches insistent plutôt sur les aspects matériels et économiques des techniques artistiques (provenance et coût des matériaux, manières de les utiliser, organisation des ateliers et des métiers d'art), si d'autres s'attachent surtout à étudier les sources, les manuels, les traités historiques des manières de faire de l'art, les plus intéressantes dans notre perspective s'interrogent sur les façons dont la connaissance des matériaux et des techniques peut contribuer à une compréhension de la signification des œuvres d'art : ainsi la *Materialikonologie* de Thomas Raff²⁸ ou la « théorie des matériaux » d'Ann-Sophie Lehmann²⁹ constituent deux variantes importantes de cette approche qui peut faire penser à celle que Leroi-Gourhan et ses disciples ont développé en ethnologie. Cette dernière convoque même Bruno Latour, Alfred Gell et Tim Ingold pour justifier l'idée que les matériaux agissent autant sur les artistes qu'ils ne sont manipulés par eux³⁰, à l'instar de l'huile, le médium par excellence de la peinture, capable par son agentivité propre de « faire s'échanger les propriétés de la matière et de la société ». Mais tandis que Lehmann étudie « seulement » les matériaux de la peinture, d'autres historien·ne·s de l'art ont incorporé à leur programme de recherche le concept même de culture matérielle au sens ethnologique. Ainsi Annie Claustres, dont les travaux portent sur les arts des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, a renouvelé leur approche grâce à sa lecture des *cultural studies* et des *material culture studies* en montrant comment les artistes n'ont cessé depuis un siècle de dialoguer avec la culture vernaculaire de l'objet dans les sociétés occidentales³¹.

3. Prendre le parti des choses ?

- 29 La convergence entre les recherches sur les pratiques artistiques et la culture matérielle en sciences humaines et sociales et sur les techniques et les matériaux en histoire de l'art est donc souhaitable, possible et même partiellement déjà réalisée³². Ce hors-série s'inscrit assurément dans une telle intersection. Il est temps d'en expliquer les différentes idées directrices. En effet, l'anthropologie des techniques ou de la culture matérielle n'est pas un tout uniforme mais un domaine où de nombreuses tendances coexistent et où de nombreux débats opposent parfois les chercheur·se·s de

manière virulente. Tous les concepts issus des sciences humaines et sociales et appliqués aujourd'hui dans les recherches sur la création artistique comme l'« affordance »³³, les « carrières d'objets »³⁴, les « biographies d'objets »³⁵, les « chaînes opératoires »³⁶ ou l'« agentivité » (dont nous traiterons plus bas) ont ceci de commun qu'ils permettent de décentrer l'attention de l'artiste à l'objet, de l'esthétique à l'efficacité, du monde de l'art au monde social. Mais ils ne sont pas forcément compatibles entre eux ; de plus, ils doivent être adaptés, voire modifiés, et fortement contextualisés afin de servir à la compréhension d'objets (d'art) pour lesquels ils n'ont pas été conçus. Ce hors-série permet de se rendre compte de la diversité de ces théories et des méthodes utilisées pour les appliquer au champ créatif.

- 30 Les démarches théoriques et méthodologiques que les auteur·rice·s mettent en œuvre contribuent à ouvrir la construction d'un espace interprétatif interdisciplinaire qui interroge les effets de présence et de matérialité de la création. Ces approches invitent alors à « prendre le parti des choses », non à la manière de Francis Ponge³⁷, lorsqu'il s'attache à décrire, comme des choses fines, des objets du quotidien dans leurs aspects matériels ; mais en considérant que les « choses » ont un rôle actif dans les processus de création, au-delà de l'intentionnalité des producteurs.
- 31 Comprendre en quoi une opération matérielle est propre à une subjectivité créatrice et à un projet artistique spécifique demande avant tout de déchiffrer la manière dont divers éléments (outils, gestes, connaissances, acteurs, matériaux) sont mis en relation au cours du processus de création et de production. Ainsi l'approche matérielle que nous souhaitons promouvoir dans ce numéro vise d'abord à saisir dans quelles conditions pratiques sont accomplis les gestes artistiques et quel rôle joue la culture technique dans les processus de création. Plusieurs articles de ce numéro s'inscrivent dans le sillage des travaux de Leroi-Gourhan, mais aussi des esthéticiens comme Luigi Pareyson ou Étienne Souriau³⁸, des technologues comme Gilbert Simondon ou même des historiens de l'art comme Henri Focillon : ce n'est pas tellement l'idée qui nous fait agir, mais c'est par le « faire » que nous pensons. Cette approche nous permet notamment de mettre à nouveau frais la notion d'instauration de Souriau, que nous considérons, à la suite des remarques de Bruno Latour et Isabelle Stengers³⁹ moins comme un « esprit créateur » venant donner une existence avant tout spirituelle à l'œuvre mais davantage, dans une vision proprement pragmatiste, comme la description des différents modes d'existence par lesquels il faut en passer pour « faire œuvre ».
- 32 Observer la « création en train de se faire » présuppose d'abandonner le binôme matière/forme et l'idée que toute création ou toute apparition (d'un objet, d'une action, d'une idée, etc.) est la mise en forme d'une matière, c'est-à-dire de rompre avec l'hylémorphisme aristotélicien. Il s'agit de trouver une alternative à la théorie selon laquelle la matière est inerte et la forme issue du modèle mental actif d'où provient l'objet produit par la main-instrument.
- 33 Cette approche implique une certaine modestie dans l'étude minutieuse des processus à l'œuvre dans la création, mais aussi la capacité d'envisager, d'un point de vue plus distant, comment les œuvres de création permettent d'élaborer de nouvelles formes de relation sociale. Ce focus sur la matérialité du faire correspond à une volonté de porter l'attention sur la production des artefacts en l'associant à leur dimension sociale. Des « chaînes opératoires » fines sont mises au service de véritables ethnographies de pratiques artistiques.

- 34 Brune Boyer, bijoutière et ethnologue, décrit ainsi minutieusement dans son article « Interpréter l'art et la manière : que veut dire "tricher" dans un atelier de bijoutier ? » le travail en cours de production d'une autre bijoutière, Sophie Hanagarth, lors d'une observation de « terrain » dans l'atelier de cette dernière. La compréhension « de l'intérieur » des gestes techniques, des outils utilisés, des matériaux choisis, permet à l'autrice de questionner la valeur éthico-esthétique de certaines opérations de fabrication ; mais cette interrogation n'est que le point de départ d'un questionnement plus sociologique sur les frontières établies culturellement entre l'art et l'artisanat, les valeurs du métier de bijoutier (reconnues par les représentants de la profession) et les vellétés de faire œuvre d'art d'une catégorie socio-artistique encore inclassable, celle du bijoutier contemporain.
- 35 Patricia Ribault, chercheuse en histoire et théorie du design, s'attelle avec la même patience à la description précise de la production de tissus en soie de mer par Chiara Vigo, une des dernières à maîtriser cette technique typiquement sarde, dans « Chiara Vigo ou la maîtrise de soie. Pensée magique, processus technique et démarche scientifique en question ». Ici l'observation de celle qui se décrit comme un « maître » permet à l'autrice une réflexion poussée sur les limites entre la technique et la magie, nourrie aussi bien de la tradition ethnologique que des recherches scientifiques actuelles.
- 36 Claire Le Thomas, historienne de l'art, utilise pour sa part la notion de bricolage, dont Lévi-Strauss a donné une interprétation anthropologique qui a fait date, pour renouveler l'approche d'un des mouvements les plus étudiés de l'histoire de l'art moderne : le cubisme⁴⁰. Dans son article « "C'est du bricolage" ou l'envers d'une métaphore artistique », elle montre la pertinence d'un tel détour par l'anthropologie structurale pour l'histoire de l'art. Mais il ne s'agit pas simplement d'un emprunt conceptuel : Le Thomas montre ainsi que les artistes s'inspirent des pratiques vernaculaires de collage, d'assemblage et de bricolage pour renouveler les formes artistiques du début du xx^e siècle à aujourd'hui. Une ethnologie de la création nécessite de transgresser les frontières imposées par l'histoire de l'art.
- 37 Le tournant matériel amène la théorie de l'art à renouveler l'intérêt pour les opérations matérielles qui « font » les œuvres et à se déplacer des questions liées à l'esthétique, à la valeur de l'art ou encore à sa réception, aux questions d'agentivité en reprenant à nouveaux frais le potentiel interprétatif de l'objet⁴¹.
- 38 C'est suite à la diffusion des travaux d'Alfred Gell⁴² qu'on voit se diffuser dans le monde de la création une perspective théorique qui invite à prendre en compte toute entité, intervenant dans le projet artistique, comme une entité douée d'agentivité, de capacité à agir. Rappelons que le concept d'« art » que Gell mobilise ne concerne pas seulement les œuvres d'art, au sens occidental moderne, mais tout objet impliqué dans des relations sociales. Un téléphone, une voiture, une poupée, une mine antipersonnelle ont pour l'anthropologue britannique le même statut qu'un fétiche à clous du Congo ou un ready-made de Duchamp : ces objets sont remplis d'agentivité, ils « agissent » comme des personnes dans certaines situations sociales données. La théorie de Gell présente l'intérêt de penser le monde de l'art non plus en termes de valeurs esthétiques (comme dans l'anthropologie de l'art conventionnelle), mais en termes de relations entre des agents en réseaux. Elle ouvre une brèche pour une véritable anthropologie de la création, qui n'est plus centrée sur les intentions de l'artiste, mais sur l'œuvre elle-

même autour de laquelle tournent le réseau des agents et des patients que son existence fait advenir.

- 39 Les apports de ces travaux ont directement influencé ceux des auteurs de ce dossier, pour appréhender l'œuvre comme un agent à part entière, parmi d'autres, dans le processus de création ou d'installation et restauration. Ce nouveau paradigme appliqué à la création artistique invite à s'intéresser moins à la portée symbolique des œuvres et davantage à ces artefacts qui font l'environnement de l'artiste et qui prennent activement part à son processus créatif.
- 40 Deux articles entendent ainsi élargir le regard sur une œuvre d'art au-delà de sa relation exclusive avec l'artiste qui la produit, mais en prenant en compte le milieu dans laquelle l'œuvre se développe et évolue, depuis l'atelier de l'artiste jusqu'aux réserves du musée.
- 41 Francesca Cozzolino, anthropologue, dans l'article intitulé « Les machines sonores de Pierre di Sciullo. Ethnographie d'une création en action », rend compte du devenir d'étranges machines sonores avec un récit ethnographique qui retrace le parcours de leur fabrication à partir de la récolte des matériaux dont ils sont issus (des objets récupérés dans une ressourcerie) jusqu'à leur exposition et leur utilisation par le public. En s'appuyant également sur la méthode de la chaîne opératoire, elle montre d'une part la manière dont des objets d'exposition prennent une partie de leur sens au cours de leur fabrication, de l'autre les spécificités de ce que l'autrice définit comme « l'heuristique dans l'art ». Dans cette contribution, l'artiste n'est plus l'unité d'observation. La création est saisie comme une activité distribuée et qui se réalise au sein de coopérations et de négociations constantes entre des acteurs pris dans une série d'interactions et d'opérations matérielles (dessiner, couper, prototyper, maquetter, etc.). Ici, le projet artistique est moins vu comme le produit d'une seule subjectivité créatrice que comme le résultat d'une série d'interactions complexes entre personnes, matériaux, techniques et pratiques.
- 42 Yaël Kreplak, sociologue, développe une approche ethnométhodologique dans son article « Quelle sorte d'entité matérielle est une œuvre d'art ? Le cas du *Magasin de Ben* ». Au lieu de s'intéresser « classiquement » à la genèse et à la création de l'œuvre, l'autrice observe comment celle-ci, un ensemble disparate d'objets collectés, fabriqués, assemblés, mais aussi un magasin qui a eu une existence en dehors de l'espace d'exposition, est perçue, manipulée, stockée ou montée par les professionnels du musée national d'art moderne. Le *magasin* de Ben échappe ainsi à son auteur originel dans sa seconde vie muséale et active tout un réseau d'acteur·rice·s invisibles du public et pourtant devenu·es indissociables de son statut d'objet d'art.
- 43 L'essai de Kreplak contient une critique sous-jacente des positions « ontologiques » qui structurent par exemple la pensée de Tim Ingold, positions auxquelles elle reproche de trop s'éloigner des analyses pragmatiques qui permettent d'analyser la vie sociale des objets d'art. En effet, Ingold occupe une position extrême dans le champ des recherches sur la culture matérielle et de la production des artefacts. Soumettant les travaux de ses collègues à une critique philosophique sévère, il s'est élevé notamment dans plusieurs de ses essais contre la notion d'agentivité chère à Gell⁴³. Cette notion, selon Ingold, ne permet pas de rompre totalement avec les oppositions traditionnelles entre vivant/non vivant, humain/non humain, sujet/objet, que son « anthropologie de la vie » entend dépasser. L'agentivité de Gell suppose en effet (toujours d'après Ingold) que l'objet soit « rempli » par les humains d'une intentionnalité, et que l'objet ne puisse être considéré

comme un agent qu'à condition que les humains lui accordent cette position. Plutôt que d'objets, explique Ingold, le monde est constitué de « choses », terme volontairement flou car il se trouve en deçà du binôme sujet/objet⁴⁴. Envisager une maison, un biface, une œuvre d'art comme une chose, à l'instar d'un arbre ou d'une rivière, c'est les voir comme un ensemble ouvert, traversé de toutes parts par d'autres choses, qui les modifient, les font évoluer, en bref les rendent vivants. Dès lors, le faire de l'artisan ou de l'artiste s'apparente moins à une suite d'opérations techniques sur les matériaux, en vue d'une fin, qu'une chaîne opératoire pourrait retranscrire⁴⁵, qu'à une co-crédation, une négociation ou une composition entre l'humain et le matériau, produisant un nouvel ensemble vivant. Ingold prend un exemple saisissant dans l'art contemporain, l'œuvre de Simon Starling, *Infestation Piece : Musselled Moore* (fig. 5).

Fig. 5



Simon Starling, *Infestation Piece (Musselled Moore)*, 2006–8, acier et moules, 162,6 x 76,2 x 76,2 cm
Photo : courtesy of the artist

- 44 Pendant deux ans, celui-ci plongea dans les eaux du lac Ontario une copie en métal à l'échelle 1 d'une sculpture de Henry Moore, *Warrior with a Shield*. Après son séjour aquatique, la sculpture était recouverte de moules zébrées, une espèce exogène et invasive. Ainsi, une œuvre opaque, fermée, « enlisée dans la solitude », s'est transformée en « un véritable organisme vivant, bien que plutôt martyrisé ». « Tout organisme vivant, continue Ingold, est un site infesté [...] » ; mais l'inverse est aussi bien vrai : tout site, toute chose, est un organisme vivant⁴⁶.
- 45 Ingold prend parfois l'exemple de l'architecture⁴⁷ pour montrer comment sa théorie contredit toute la tradition philosophique et esthétique occidentale – exemple judicieux et difficile puisque l'architecture a toujours été considérée comme le domaine par excellence où l'hylémorphisme aristotélicien, relayé par la pensée humaniste de la

Renaissance et le modernisme du xx^e siècle, fonctionnait le mieux. On peut ainsi considérer les deux derniers essais de ce hors-série, qui portent sur l'architecture, comme des discussions de la position radicale d'Ingold, même s'ils ne le citent pas nécessairement.

- 46 Valérie Nègre, historienne de l'art, autrice d'un essai important sur les techniques artisanales en architecture⁴⁸, plonge au beau milieu du problème dans son article « Virtuosité technique et esthétique artisanale dans l'architecture aux xvii^e et xviii^e siècles ». L'architecture de cette époque est en effet souvent considérée comme le moment où la culture du projet (c'est-à-dire la distinction entre l'architecte, le concepteur du dessin, et le maître d'œuvres, l'exécuteur) se met en place en Europe. Renversant la perspective traditionnelle, elle s'intéresse surtout aux exécutants, qui justement ne se contentèrent pas de satisfaire passivement les demandes des architectes, mais montrèrent l'importance et la créativité de leur travail à la fois en luttant contre les architectes et contre les matériaux. Analysant les écarts entre les théories et les pratiques de l'architecture, l'autrice montre que son histoire ne peut se réduire à celle du point de vue des architectes.
- 47 Paul Chabard, architecte et historien de l'architecture, conclut ce hors-série par un compte-rendu sur le livre d'Antoine Picon, *La matérialité de l'architecture* (2018). Dans une perspective historique très large, Picon explique que la notion de matérialité a subi de fortes évolutions dans les théories architecturales et qu'elle subit, aujourd'hui, un regain notable d'intérêt. Regain paradoxal eu égard aux pratiques de conception et de production des architectes contemporains, indissociables de la « dématérialisation » numérique. Il réussit justement à dépasser ce paradoxe en renouvelant le concept de matérialité, qui tient plus de l'être au monde mutuel des hommes et des choses que de la seule « matière », terme trop abstrait. L'histoire de l'architecture voit aussi se succéder différents « régimes de matérialité », une idée qui peut s'appliquer sans doute à tous les domaines de la création.
- 48 Si le numéro se focalise principalement sur des productions artistiques occidentales, il entreprend de les regarder avec les méthodes de l'anthropologie actuelle qui permettent de remettre en cause les oppositions classiques entre sujet et objet, matière et forme. Enfin, il ouvre à autant de domaines de la création (le bijou, l'art contemporain, le design, la création textile et l'architecture) qui nous incitent à décloisonner les pratiques de création : technique et magie, art et artisanat, design et architecture.
- 49 Il est dépassé le temps où l'on observait, souvent avec un regard critique, l'artification de la culture populaire, sa récupération par les artistes et les institutions du monde de l'art. Ces analyses regrettaient, plus ou moins explicitement, la dissolution des catégories et la contamination des pratiques et exprimaient, souvent en creux, une nostalgie du temps où seule une certaine élite culturelle pouvait juger de ce qui était de l'art ou pas. En rassemblant sous le terme générique de « création » des pratiques issues de l'art, du design, de l'artisanat, de l'architecture et du graphisme, notre problème n'est pas de réfléchir sur une nouvelle ontologie de l'Art. La perspective que nous défendons dans ce dossier est plus pragmatique et résolument matérialiste. Notre approche permet de prendre au sérieux des savoir-faire aussi bien traditionnels que novateurs et surtout la manière dont ils se combinent au-delà de tout jugement de valeur symbolique et esthétique. Nous ne voyons pas dans l'association de pratiques différentes la production d'un mélange informe et sans saveur, mais au contraire un

enrichissement mutuel lorsqu'un *faire* en affecte un autre. Ainsi, notre démarche vise moins des questions de légitimité que de démocratie.

NOTES

1. À titre d'exemple citons deux événements mis en place par la Chaire Art & Science de l'école nationale supérieure des Arts Décoratifs-PSL, de l'École Polytechnique et de la Fondation Daniel et Nina Carasso. C'est le cas de la manifestation « Nous ne sommes pas le nombre que nous croyons être », organisée en février 2018 à la Cité Internationale des Arts (Cf.: <http://chaire-arts-sciences.org/nous/>) ainsi que du workshop intitulé « Behavioral Matter » organisé au centre Pompidou dans le cadre de l'exposition « *La Fabrique du vivant* » en mars 2019.

2. Comme il résultait de leur intervention au colloque *Arts & Crafts aujourd'hui*, Saint-Étienne, Cité du design, 17-18 octobre 2019. Voir leur site : <http://lesartscodes.com/>.

3. Cf. https://www.lebbb.org/fiche.php?id=750&p=dominique_mathieu.

4. Voir par exemple les interventions *Carabinieri* ou *Grazia et Giustizia* de 1968.

5. Voir les projets menés dans le cadre des Labex « Création, Arts, Patrimoines » et « Arts H2h », ainsi que les projets développés dans le cadre de l'appel ANR « La création : acteurs, objets, contextes » (2008-2012) et de l'IRIS PSL « Création, cognition, société » (2016-2019) auquel nous avons participé.

6. Depuis une vingtaine d'années, les « cannibalismes disciplinaires » mêlant histoire de l'art et anthropologie ont produit des convergences et des perspectives fécondes de recherche. Il est alors apparu de plus en plus clairement que perspective esthétique et exploration ethnographique, loin de s'exclure, sont désormais liées par une implication réciproque. Lire par exemple : Michèle COQUET, BRIGITTE DERLON ET MONIQUE JEUDY-BALLINI, *LES CULTURES À L'ŒUVRE. RENCONTRES EN ART*, PARIS, MSH, 2005 ET THIERRY DUFRÈNE ET ANNE-CHRISTINE TAYLOR, *CANNIBALISMES DISCIPLINAIRES. QUAND L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ANTHROPOLOGIE SE RENCONTRENT*, PARIS, INHA/MUSÉE DU QUAI BRANLY, 2009. ACTES DU COLLOQUE EN LIGNE : <HTTPS://JOURNALS.OPENEDITION.ORG/ACTESBRANLY/60>. CONSULTÉ LE 03/12/19.

Dans le monde anglophone, la rencontre entre art et anthropologie a suscité, depuis une vingtaine d'années, la publication de plusieurs ouvrages spécifiques : Marcus BANKS and Howard MORPHY, *Rethinking visual anthropology*, Londres et New Haven, Yale University Press, 1997 ; Marcus BANKS and Ruby JAY (éds), *Made to be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2011 ; Sarah PINK, *The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses*, Londres, Routledge, 2005 ; Roger SANZI, *Art, Anthropology and the Gift*, London, Bloomsbury, 2015 ; Arnd SCHNEIDER et Christopher WRIGHT (éds), *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnography practice*, London/Oxford, Bloomsbury, 2010 ; Arnd SCHNEIDER et Christopher WRIGHT (eds), *Anthropology and Art Practice*, London/Oxford, Bloomsbury, 2013 ; Arnd SCHNEIDER (dir.), *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*, London/Oxford, Bloomsbury, 2017.

7. Cf. Bruno LATOUR ET STEVEN WOOLGAR, *LA VIE DE LABORATOIRE : LA PRODUCTION DES FAITS SCIENTIFIQUES*, PARIS, LA DÉCOUVERTE, 1988 ; BRUNO LATOUR, *LA SCIENCE EN ACTION*, PARIS, LA DÉCOUVERTE, 1989. PLUS RÉCEMMENT, ON PEUT CITER LES TRAVAUX RELEVANT D'UNE ANTHROPOLOGIE DES SAVOIRS DE NICOLAS ADELL-GOMBERT, CHRISTIAN JACOB, JEAN-FRANÇOIS BERT.

8. Par exemple Antoine HENNION, *LA PASSION MUSICALE*, PARIS, MÉTAILLÉ, 1993 ; JEAN-PAUL FOURMENTRAUX, *ART ET INTERNET*, PARIS, CNRS ÉDITIONS, 2005 ; ALBENA YANEVA, *MADE BY THE OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE: AN ETHNOGRAPHY OF DESIGN*, ROTTERDAM, 010 PUBLISHERS, 2009.

9. En guise d'exemple nous renvoyons aux travaux : Emmanuel GRIMAUD, *BOLLYWOOD FILM STUDIOS OU COMMENT LES FILMS SE FONT À BOMBAY*, PARIS, CNRS ÉDITIONS, 2003 ; SOPHIE HOUDART ET CHIHIRO MINATO, *KUMA KENGO. UNE MONOGRAPHIE DÉCALÉE*, PARIS, ÉDITIONS DONNER LIEU, 2009 ; FERNANDO DOMÍNGUEZ RUBIO, « THE MATERIAL PRODUCTION OF THE SPIRAL JETTY: A STUDY OF CULTURE IN THE MAKIN », *CULTURAL SOCIOLOGY*. VOL. 6 (2), 2012, P. 143-161 ; YAËL KREPLAK, « OBSERVER L'ŒUVRE EN TRAIN DE SE FAIRE. ANALYSER L'ACCROCHAGE D'UNE INSTALLATION », IN IRINA KIRCHBERG ET ALEXANDRE ROBERT (ÉD.), *FAIRE L'ART. ANALYSER LES PROCESSUS DE LA CRÉATION ARTISTIQUE*, PARIS, L'HARMATTAN, 2014, P. 121-42 ; THOMAS GOLSENNE ET PATRICIA RIBAUT (ÉD.), *ESSAIS DE BRICOLOGIE. ETHNOLOGIE DE L'ART ET DU DESIGN CONTEMPORAINS*, *TECHNIQUES&CULTURE*, 64, 2015. EN LIGNE : [HTTPS://JOURNALS.OPENEDITION.ORG/TC/7545](https://journals.openedition.org/tc/7545). CONSULTÉ LE 03/12/19 ; FRANCESCA COZZOLINO, *PEINDRE POUR AGIR. MURALISME ET POLITIQUE EN SARDAIGNE*, PARIS, KARTHALA, 2017.

10. Cette journée a été co-organisée par Francesca Cozzolino (EnsadLab), Pierre-Olivier Dittmar (EHESS) et Thomas Golsenne (Université de Lille) dans le cadre du projet « Prendre le parti des choses. Publications hybrides sur les processus de création », financé par l'IRIS PSL « Création, cognition, société » pour 2017-2018. Lors de cette journée sont intervenues :

Sandra Revolon (anthropologue, Aix-Marseille Université / CREDO-EHESS) ; Alice Doublier, (anthropologue, EHESS / CRJ-CCJ) ; Brune Boyer, (bijoutier-plasticienne, doctorante au Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative LESC, UMR 7186, CNRS / Université Paris Nanterre) ; Yaël Kreplak (post-doctorante au laboratoire SENSE, Orange Labs) ; Claire Le Thomas (historienne de l'art, Lahic, IIAC-CNRS/EHESS) ; Jean-Marie Guillouët (Université de Nantes, Centre François Viète d'épistémologie et d'histoire des techniques, EA 1161) ; Antoine Picon (Directeur de recherches à l'École nationale des Ponts et Chaussées, professeur à la Graduate School of Design de Harvard).

11. Le dynamisme de ce nouveau courant d'études a mené à la création en 1996 de la revue *Journal of Material Culture*, revue centrée sur les liens entre les artefacts et les relations sociales. Lire à ce propos l'ouvrage capital de Daniel MILLER (ÉD.), *MATERIALITY*, LONDON, DUKE UNIVERSITY PRESS, 2005. LIRE ÉGALEMENT : LORRAINE DASTON, *THINGS THAT TALK: OBJECT LESSONS FROM ART AND SCIENCE*, NEW YORK, 2004.

12. Jane BENNET, *Vibrant matters: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.

13. Richard SENNETT, *CE QUE SAIT LA MAIN. LA CULTURE DE L'ARTISANAT* [2008], TRAD. P.-E. DAUZAT, PARIS, ALBIN MICHEL, 2010.

14. Pierre LEMONNIER, « DES OBJETS POUR PENSER L'INDICIBLE. LA NÉCESSAIRE CONVERGENCE DES THÉORIES DE LA CULTURE MATÉRIELLE », IN NATHAN SCHLANGER ET ANNE-CHRISTINE TAYLOR (ÉD.), *LA PRÉHISTOIRE DES AUTRES*, PARIS, LA DÉCOUVERTE, 2012.

15. Lire, par exemple, Bruno LATOUR ET STEVE WOOLGAR, *LA VIE DE LABORATOIRE. LA PRODUCTION DES FAITS SCIENTIFIQUES* [1979], PARIS, LA DÉCOUVERTE, 1988, 2006.

16. Philippe DESCOLA, *PAR-DELÀ NATURE ET CULTURE*, PARIS, GALLIMARD, 2005.

17. Alfred GELL, *L'ART ET SES AGENTS. UNE THÉORIE ANTHROPOLOGIQUE* [1998], TRAD. S. & O. RENAUT, DIJON, LES PRESSES DU RÉEL, 2009.

18. Tim INGOLD, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres, Routledge, 2011 ; *Id.*, *Marcher avec les dragons*, trad. P. Madelin, Bruxelles, zones sensibles, 2013.

19. Cf. Sophie HOUDART ET THIERRY OLIVIER, *HUMAINS, NON-HUMAINS : COMMENT REPEULER LES SCIENCES SOCIALES*, PARIS, LA DÉCOUVERTE, 2012 ; FERNANDO DOMÍNGUEZ RUBIO, « ON THE DISCREPANCY OF OBJECTS AND THINGS. AN ECOLOGICAL APPROACH », *JOURNAL OF MATERIAL CULTURE*, N° 21, VOL. 1, 2015, P. 59-86.

20. Hélène VÉRIN, « RÉDIGER ET RÉDUIRE EN ART : UN PROJET DE RATIONALISATION DES PRATIQUES », DANS PASCAL DUBOURG GLATIGNY ET HÉLÈNE VÉRIN, *RÉDUIRE EN ART. LA TECHNOLOGIE DE LA RENAISSANCE AUX LUMIÈRES*, PARIS, ÉD. DE LA MSH, 2008, P. 17-53.

21. L'indifférence des historiens de l'art de la première moitié du XX^e siècle se voit bien dans cette anecdote, rapportée par Romain Thomas : « Lorsqu'au début du XX^e siècle, un journaliste demande à Bernard Berenson s'il a beaucoup étudié la Joconde, le célèbre connoisseur répond qu'il l'a vue un millier de fois. "Est-elle peinte sur toile ou sur bois ?" : curieusement, l'expert à la réputation mondiale est incapable de répondre à la question, prétextant qu'elle équivaut à savoir sur quel type de papier Shakespeare a écrit ses sonnets. » (Romain THOMAS, « LES MATÉRIAUX DE L'ART. PERSPECTIVES DE LA RECHERCHE ACTUELLE EN HISTOIRE DE L'ART MODERNE », *CIRCÉ* [EN LIGNE], 8, 2016, [HTTP://WWW.REVUE-CIRCE.UVSQ.FR/LES-MATERIAUX-DE-LART-PERSPECTIVES-DE-LA-RECHERCHE-ACTUELLE-EN-HISTOIRE-DE-LART-MODERNE/](http://www.revue-circe.uvsq.fr/les-materiaux-de-lart-perspectives-de-la-recherche-actuelle-en-histoire-de-lart-moderne/). CONSULTÉ LE 03/12/19).
22. Cité par Catherine STRASSER, *DU TRAVAIL DE L'ART. OBSERVATION DES ŒUVRES ET ANALYSE DU PROCESSUS QUI LES CONDUIT*, PARIS, ÉD. DU REGARD, 2006, P. 43.
23. *Ibid.*, p. 44-45.
24. *Ibid.*, p. 54
25. *Ibid.*, p. 26.
26. Pour des vues d'ensemble, lire David BOMFORD, VALÉRIE NÈGRE ET ERMA HERMENS, « DE L'HISTOIRE DES TECHNIQUES DE L'ART À L'HISTOIRE DE L'ART », *PERSPECTIVE* [EN LIGNE], 1 | 2015, MIS EN LIGNE LE 31 JANVIER 2017, CONSULTÉ LE 12 SEPTEMBRE 2019. URL : [HTTP://JOURNALS.OPENEDITION.ORG/PERSPECTIVE/5788](http://journals.openedition.org/perspective/5788) ; ET ROMAIN THOMAS, ART. CIT.
27. Erma HERMENS, « Technical Art History. The Synergy of Art, Conservation And science », dans Matthew RAMPLEY et al. éd(s.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Leyde/Boston, Brill, 2012, p. 151-66 (165).
28. Thomas RAFF, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1994, 2008.
29. Ann-Sophie LEHMANN, « How Materials Make Meaning », dans Ann-Sophie LEHMANN, Frits SCHOLTEN, H. Perry CHAPMAN (éd(s.)), *Meaning in Materials, 1400-1800*, Netherlands Yearbook for History of Art, 62 (2012), Leyde/Boston, Brill, 2013, p. 6-27.
30. Ann-Sophie LEHMANN, « The Matter of the Medium: Some Tools for an Art-Theoretical Interpretation of Materials », dans Christy ANDERSON, Anne DUNLOP & Pamela H. SMITH (éd(s.)), *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250-1750*, Manchester, Manchester University Press, 2015, p. 21-41.
31. Annie CLAUSTRES, *LE TOURNANT POPULAIRE DES CULTURAL STUDIES. L'HISTOIRE DE L'ART FACE À UNE NOUVELLE CARTOGRAPHIE DU GOÛT (1964-2010)*, DIJON, LES PRESSES DU RÉEL, 2013 ; ET ID., *OBJETS EMBLÈMES, OBJETS DE DON. ENJEUX POSTMODERNES DE LA CULTURE MATÉRIELLE (1964 À NOS JOURS)*, DIJON, LES PRESSES DU RÉEL, 2017.
32. Michel YONAN, « Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies », *West 86th , A Journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture*, 18/2, 2011, p. 232-248.
33. Cette notion, formulée à partir de la psychologie gestaltiste de Koffka et Köhler, a été par la suite reprise par le psychologue James GIBSON DANS *THE ECOLOGICAL APPROACH TO VISUAL PERCEPTION*, LAWRENCE ERLBAUM, NEW JERSEY, 1986 (*APPROCHE ÉCOLOGIQUE DE LA PERCEPTION VISUELLE*, TRAD. O. PUTOIS, BELLEVAUX, ÉDITIONS DEHORS, 2014), PUIS RÉACTUALISÉE DANS LES THÉORIES DE PSYCHOLOGIE COGNITIVE DE DONALD NORMAN. DEPUIS LA PUBLICATION DE SON OUVRAGE *THE PSYCHOLOGY OF EVERYDAY THINGS* (1988), ET DE SON PLUS RÉCENT *DESIGN OF FUTURE THINGS* (2007), CETTE NOTION EST EMPLOYÉE POUR DÉSIGNER LES INTERACTIONS ENTRE L'HOMME ET LA MACHINE. PLUS PRÉCISÉMENT, DANS LE DOMAINE DU DESIGN, L'AFFORDANCE DÉSIGNE LA POTENTIALITÉ DE L'ACTION PERÇUE DANS UN OBJET TECHNIQUE ET LA CAPACITÉ DE CET OBJET À SUGGÉRER SA PRISE EN MAIN.
34. Christian BROMBERGER & CHEVALLIER DENIS (ÉDS.), *CARRIÈRES D'OBJETS*. PARIS, ÉD. MSH, 1999.
35. Igor KOPYTOFF, 1986. « The Cultural Biography of Things : Commoditization as Process », dans Arjun APPADURAI (ed.), *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 65-91. Lire aussi Bérénice GAILLEMIN et Élise LEHOUX (éd(s.)),

Trajectoires biographiques d'images, *Images Re-vues* [en ligne], 15, 2018 : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/4095>. Consulté le 03/12/19. Dans ce numéro figure notamment un entretien avec Thierry Bonnot, auteur de *La Vie des objets*, Paris, Éd. de la MSH et Mission du patrimoine ethnologique. Cf. T. Bonnot, B. Gaillemain et É. Lehoux, « La biographie d'objet : une écriture et une méthode critique », *Images Re-vues* [en ligne], 15, 2018 : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/5925>. Consulté le 04/12/19.

36. Pierre LEMONNIER, *MYTHIQUES CHAÎNES OPÉRATOIRES, TECHNIQUES & CULTURE*, 2004/1-2, N° 43-44, P. 25-34 ; T. GOLSSENNE, « LES CHAÎNES OPÉRATOIRES ARTISTIQUES », *ESSAIS DE BRICOLOGIE, TECHNIQUES&CULTURE, OP. CIT.*, P. 18-31. EN LIGNE : [HTTPS://JOURNALS.OPENEDITION.ORG/TC/7551](https://journals.openedition.org/tc/7551). CONSULTÉ LE 03/12/19.

37. Francis PONGE, *LE PARTI PRIS DES CHOSES*, PARIS, GALLIMARD, 1942.

38. Luigi PAREYSON, *ESTHÉTIQUE. THÉORIE DE LA FORMATIVITÉ* [MILAN, 1988], PARIS, RUE D'ULM, 2007.

Étienne SOURIAU, *LES DIFFÉRENTS MODES D'EXISTENCE* (1943), SUIVI DE *DE L'ŒUVRE À FAIRE* (1956), PRÉSENTATION DE ISABELLE STENGERS ET BRUNO LATOUR, PARIS, PUF, 2009.

39. Bruno LATOUR ET ISABELLE STENGERS, « LE SPHINX DE L'ŒUVRE », DANS É. SOURIAU, *OP. CIT.*, P. 1-75.

40. Claire LE THOMAS, *LES RACINES POPULAIRES DU CUBISME. ART SAVANT ET PRATIQUES ORDINAIRES DE CRÉATION*, DIJON, PRESSES DU RÉEL, 2016.

41. Charlotte GUICHARD, « IMAGE, ART, ARTEFACT AU XVIII^E SIÈCLE : L'HISTOIRE DE L'ART À L'ÉPREUVE DE L'OBJET », *PERSPECTIVE* [EN LIGNE], 1, 2015, MIS EN LIGNE LE 31 JANVIER 2017 : [HTTPS://JOURNALS.OPENEDITION.ORG/PERSPECTIVE/5805](https://journals.openedition.org/perspective/5805). CONSULTÉ LE 31 JANVIER 2017.

42. Alfred GELL, *L'ART ET SES AGENTS*, *OP. CIT.*

43. Notamment dans Tim INGOLD, *FAIRE. ANTHROPOLOGIE, ARCHÉOLOGIE, ART ET ARCHITECTURE* [2013], TRAD. H. GOSSELIN ET H.-S. AFEISSA, BELLEVAUX, ÉD. DEHORS, 2017, P. 200-205.

44. *Ibid.*, p. 186-88.

45. *Ibid.*, p. 69. Pour une critique de cette critique, lire Péric PITROU, « LA VIE, UN CONCEPT POUR L'ANTHROPOLOGIE ? », *L'HOMME*, 212, 2014, P. 159-89, EN LIGNE : [HTTPS://JOURNALS.OPENEDITION.ORG/LHOMME/23786](https://journals.openedition.org/lhomme/23786). CONSULTÉ LE 03/12/19.

46. *Ibid.*, p. 195-96.

47. *Ibid.*, p. 111-65.

48. Valérie NÈGRE, *L'ART ET LA MATIÈRE. LES ARTISANS, LES ARCHITECTES ET LES TECHNIQUES (1770-1830)*, PARIS, CLASSIQUES GARNIER, 2016.

INDEX

Mots-clés : art, artisanat, design, technique, ethnographie

Keywords : art, craft, design, technics, ethnography

AUTEURS

FRANCESCA COZZOLINO

Francesca Cozzolino est enseignante de sciences humaines et sociales à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris (EnsAD), chercheuse associée à EnsadLab, laboratoire de recherche en art et design et membre affiliée au Laboratoire d'Ethnologie et Sociologie

Comparative (LESC) de l'Université de Paris Nanterre. Spécialisée dans l'ethnographie des pratiques artistiques, ses travaux de recherche se situent à la croisée de l'anthropologie de l'art, l'anthropologie de la culture matérielle et des *visual studies*. Elle a réalisé plusieurs enquêtes dans le monde de l'art et du design et mené plusieurs missions de recherche en France et à l'étranger (Europe, Etats-Unis, Benin, Mozambique, Mexique). Elle a publié dans plusieurs revues scientifiques et elle contribue régulièrement à des revues d'art et de design ou des catalogues d'exposition. Elle prépare actuellement un ouvrage numérique sur le graphiste Pierre di Sciullo (ABM édition) et a publié une monographie sur le muralisme en Sardaigne ainsi qu'un ouvrage collectif sur les écritures exposées de la ville de Maputo. Cozzolino Francesca, *Peindre pour agir. Muralisme et politique en Sardaigne*, Paris, éd. Karthala, 2017 ; Cumbe Cumbe, Fraenkel Béatrice, *Les écritures urbaines de Maputo : lire, écrire, agir dans la rue*, Maputo, éd. Alcance, 2016.

THOMAS GOLSENNE

Thomas Golsenne, docteur en histoire de l'art, a écrit sa thèse sur Carlo Crivelli et l'ornementalité au Quattrocento. Il est ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, ancien professeur aux Beaux-Arts de Paris et à la Villa Arson à Nice. Il est maître de conférences en histoire de l'art et culture visuelle modernes à l'Université de Lille. Il a notamment co-publié une traduction en français du *De Pictura* de Leon Battista Alberti (Paris, Seuil, 2004), co-dirigé *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain* (Paris, Éd. de la MSH, 2009), *La performance des images* (Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2010), a publié divers articles sur l'ornementalité à la Renaissance ou dans l'art contemporain, sur l'anthropologie des images, la technique dans l'art contemporain. Il a organisé deux expositions, dont *Bricologie. La souris et le perroquet* (avec Burkard Blümlein et Sarah Tritz) sur les techniques des artistes contemporains (Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson, février-août 2015) et coordonné plusieurs colloques. Il a dirigé l'Unité de Recherche Bricologie à la Villa Arson (2013-2017). Il a dernièrement publié *Pascal Pinaud. Serial Painter* (Genève, 2014), *Essais de bricologie* (co-dirigé avec P. Ribault, 2016), *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento* (Rennes, 2017) et *Matérialiser les désirs. Techniques votives* (co-dirigé avec P.-O. Dittmar, P.-A. Fabre et C. Perrée, 2018).